



Panoramic, what a spirit !

Anne Bossé

► To cite this version:

Anne Bossé. Panoramic, what a spirit !. Lieux Communs - Les Cahiers du LAUA, 2008, 11. hal-01202103

HAL Id: hal-01202103

<https://hal.science/hal-01202103>

Submitted on 22 Sep 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives| 4.0 International License



PANORAMIC, WHAT A SPIRIT!

Anne Bossé

Architecte, doctorante, UMR CITERES, Université de Tours.

Laboratoire LAUA, ensa Nantes

L'hypothèse d'un décalage entre les différentes vues disponibles aux sociétés contemporaines et la réalité de leurs espaces urbains s'ancre progressivement. Elle fonde en partie l'objet proposé dans ce numéro de revue et prend appui sur la base théorique développée par M. Lussault dans *L'homme spatial*. Il y caractérise, par le biais de six productions visuelles courant du XVII^e au XIX^e siècle, le passage de la ville à l'urbain (en considérant que nous sommes aujourd'hui dans cette nouvelle réalité urbaine) et le problème que cela pose à la culture visuelle, et plus spécifiquement la culture visuelle légitime, en quête d'une capacité de totalisation perdue dans cette transfiguration. L'auteur passe de documents urbanistiques aux supports filmiques et images disponibles sur Internet, révélateur, bien sûr de l'évolution des techniques, mais renvoyant également à ce qu'il constate comme une nécessité, à savoir chercher ailleurs que dans les productions des professionnels une "nouvelle économie visuelle" (Lussault, 2007) de l'urbain. Pour entériner cette différence entre l'urbain et la ville, il fait référence à la manière dont la ville depuis le XIX^e arrivait à se figurer clairement. Ce recours à la ville du début du XIX^e et particulièrement à Paris est récurrent dans de nombreuses recherches ayant trait aux cultures visuelles. Nous allons donc interroger ce qui la constitue comme une référence incontournable, car ce n'est pas sans rapport avec cette idée du "figurer clairement". Nous aborderons ensuite les héritages du panorama, en reprenant, dans un premier temps, les manières d'analyser les spécificités des panoramas du XIX^e et, dans un deuxième temps en questionnant l'hypothèse de l'existence d'un *panoramic spirit*¹.

1 L'anglicisme de l'expression du titre renvoie à cette hypothèse du *panoramic spirit*. Sa forme exclamative (sans réel équivalent en français) permet d'insister sur la force de ce *spirit* et d'élargir son existence "à l'international".

L'INCONTOURNABLE RÉFÉRENCE

Pour nous conduire dans ce Paris de 1830, nous allons suivre J.-S. Bordreuil (notamment sa thèse de doctorat sur la production de la centralité urbaine). Il repère l'origine de l'hyper-centre moderne dans le déplacement du centre de Paris, à cette période, du Palais Royal vers les Boulevards. C'est un indice, parmi d'autres, de ce qu'on s'accorde à considérer comme spécifique de la ville du XIX^e : le mouvement, le flux. Cette intense mobilité travaille toutes les dimensions de la société, d'un point de vue métaphorique,

mais aussi morphologique. On pense au chemin de fer et à la mise en place des transports collectifs gonflant la foule sur les boulevards, et les nouvelles spatialités citadines qui en résultent. On songe bien sûr également aux grands magasins, qui "se concentrent sur les "Grands Boulevards" dont ils reçoivent un flot de marchandises et d'acheteurs" (Schivelbusch, 1990, p. 190). Ou encore au passage, analysé par B. Barret-Kriegel (1975), de la médecine mécaniste à la médecine hygiéniste qui voit les éléments physiques responsables de la maladie (l'eau et l'air) être considérés comme des flux de salubrité, faisant de la contagion le principal signe de ces flux incessants.

Dans le but de saisir les recompositions qui s'opèrent sous ces changements morphologiques, Bordreuil en vient à considérer la question visuelle, car le début du XIX^e siècle lui semble "être un moment de grande productivité dans ce qu'on pourrait appeler la *culture visuelle de la ville*". (Bordreuil, 1987, p. 459). Il en aborde différents aspects. Tout d'abord, la ville prise comme champ visuel (ou de visibilité sociale), c'est-à-dire qui oblige celui qui s'y inscrit à la gestion des attentions et regards mutuels (ceux qu'on ne veut pas voir posés sur nous comme ceux que l'on porte). Il repère (entre autre), liée à la montée de la bourgeoisie urbaine, une crise de la spectacularisation de l'identité (qui se jouait sans cesse au XVIII^e dans l'interaction), spectacle qui se "reporte" sur la ville et l'espace public. Cet espace public en élargissement sous l'effet des nouvelles mobilités permet une libération du regard, que l'attitude visuelle du flâneur emblématise: constituer la foule en spectacle, tout en étant en retrait.

Il aborde ensuite, de manière plus large, "cette nouvelle culture oculaire" à partir de quatre "figures": les physionomies, le flâneur, les tableaux littéraires, les panoramas (p. 459). Cette liste peut être allongée car la "phagie optique" (Bordreuil, 2005) caractéristique de cette culture émergente se repère aussi dans la multiplicité des dispositifs en -rama comme dans la diffusion populaire des appareils optiques à but scientifique (stéréoscope, phénakistiscope, stroboscope...) analysés par J. Crary (1994) et renvoyant à une consommation visuelle qui déborde, par ailleurs, la question urbaine². Bordreuil s'intéresse aux

2 J. Crary aborde, *via* les appareils optiques et les discours scientifiques et esthétiques, le passage du modèle classique au régime scopique moderne et la redéfinition du sujet observateur (foucaldien). Modernisation de la vision qui commence pour lui dès 1820.

"effet culturels stables produits par ces élaborations collectives" (Bordreuil, 2005) (le panorama est un de ces lieux d'élaboration), comme un sens commun qui se construit. La principale diffusion qui nous

importe ici concerne la posture panoramique qui, du dispositif du panorama aux vues à vol d'oiseau et à son usage dans les guides touristiques (quête du point haut), "peuple la ville" (Bordreuil, 2005).

Des domaines de recherche très variés paraissent s'assembler autour du renouvellement de la culture oculaire au début du XIX^e : l'intensification des mobilités fait effet sur l'espace matériel de la ville comme sur ce qui s'y déroule en tant qu'espace public, de la même manière que ce qui s'échange comme regards et postures semble faire retour sur la morphologie urbaine ; un plaisir de l'œil qui s'éprouve dans des expériences optiques, esthétiques mais également dans l'étude scientifique de son fonctionnement physiologique ; de nouvelles implications visuelles dont les effets subjectifs prennent place au cœur du processus de modernisation. La ville est dans les têtes, dans les romans, dans les postures et attitudes, dans les peintures. Cela concorde aussi avec le processus de stabilisation du plan géométrique pour représenter la ville dans son ensemble, la totaliser (sommer les points de vue particuliers), la condition de possibilité, selon Söderström (2000), de la naissance de l'urbanisme moderne. Cet englobement théorique participe assurément de la place que Paris-XIX^e occupe comme référence obligatoire. Cette période de production visuelle et discursive véritablement "accrochée" à la ville intéresse ceux qui cherchent à lier culture visuelle et culture urbaine, car l'urbain fait "problème" en ce sens : il n'englobe plus. Cette perte de la totalité, dans le passage de la ville à l'urbain, et la manière de la théoriser, semble donc devoir beaucoup au XIX^e mais également à la manière dont le travail historique aurait totalisé ce siècle lui-même³.

On pense à l'argument du projet de *Paris ville invisible* de Bruno Latour, qui finalement déjoue le panoptique : rien ne totalise Paris. Le XIX^e siècle rêvait-il de totalité, de "voir le monde d'un seul coup d'œil" comme le formule J.-M. Besse⁴ à propos du géorama, ou est-ce *a posteriori*, par l'effet que produit cet englobement théorique qu'on y perçoit la totalité ?

La recherche d'une totalisation est-elle aujourd'hui anachronique ?

3 D'un point de vue théorique, c'est tout autant fantastique que fantasque peut-être.

4 Je m'appuie sur une conférence donnée par J.-M. Besse à l'ensa Nantes le 26 mars 2007, intitulée "Voir le monde d'un seul coup d'œil : géoramas parisiens du XIX^e siècle".

HÉRITER DU PANORAMA (PROBLÉMATISER LA PERCEPTION DU SUJET)

La référence du XIX^e amène souvent à réfléchir les cultures visuelles de l'urbain contemporain en terme d'actualisation. Nous allons nous confronter à cette question en essayant, dans un premier temps, de réfléchir aux héritages du XIX^e *via* spécifiquement le panorama⁵.

Totalité égale lisibilité

L'étymologie du mot panorama induit une acception de totalité, pan signifiant "tout", et horama dérivé de horan "voir", qu'on retrouve dans la plupart des réflexions théoriques. Pour B. Comment (1993), par exemple, la totalité a à voir avec la vue d'ensemble proposée par les peintres sur la toile

5 Le panorama est un édifice (rotonde) fermé dans lequel on expose, sur la paroi intérieure, un tableau circulaire et continu, appelé aussi panorama. On accède par le bas au centre de la rotonde et le spectateur se trouve donc entouré par la peinture.

circulaire, mais c'est également un sentiment que vit le spectateur dans le panorama qui l'entoure entièrement. Selon lui, ce sentiment répond à un désir de maîtrise très fort au XIX^e car "la ville explose, devient opaque, échappe à toute visibilité" (p. 6). C'est d'ailleurs ce contexte particulier de la ville "tentaculaire" qui explique le succès du panorama qui offre à la fois maîtrise et lisibilité (pour la première génération en tout cas, où des toiles représentant les villes sont installées dans les villes mêmes). Dans cette conception théorique, panoptisme et panoramisme sont rapprochés (comme souvent d'ailleurs). On pourrait objecter qu'un panorama n'a jamais été une vue totale. Y. Lacoste (1995), dans un texte sur la filiation entre le regard militaire et le regard esthétique du beau panorama, conforte ce lien entre maîtrise du territoire et vue d'ensemble, mais montre dans le même temps qu'il existe toujours des espaces cachés. En terme d'héritage, dans des écrits récents sur les pratiques touristiques, la recherche du point haut par le touriste est par exemple associée à "un désir profond d'intelligibilité de l'espace", au "plaisir du lisible", compris comme un déchiffrement qui correspond au besoin de se situer (Urbain, 2002, p. 183-184). On repère aussi qu'une perte de totalité va alors être souvent pensée en terme de perte de lisibilité. Pour B. Comment, le XIX^e aspirait à la totalité car les espaces quotidiens de la ville perdaient en lisibilité. Les liens forts mais difficiles à démêler entre vision - lecture - compréhension de la ville constituent un champ de recherches à réinvestir. Les exemples précédents laissent entendre qu'une ville ne se comprend plus, ne se lit plus clairement à partir du moment où elle n'offre plus de point de vue pour la voir. Dans le champ de l'urbanisme, c'est un présupposé qu'on va retrouver relativement fréquemment, chez un auteur comme T. Sieverts par exemple (Sieverts, 2004). Derrière cette question de la totalité surgit celle de son "pendant social" : partager un sens commun. Dans la dissolution de l'urbain contemporain sera alors décelé une perte de ce qui tient la société ensemble, une absence de culture commune.

L'illusion s'oppose au réel : hiérarchie des expériences

Le paradoxe au cœur du dispositif du panorama est le suivant : plus l'illusion est forte, plus on est transporté dans le réel. Les témoignages de l'époque rapportent qu'on voit Naples, sur la toile, mieux que si on y était allé "en vrai". Ce constat constitue un axe de réflexion qui conduit par exemple B. Comment à voir dans le panorama l'ancêtre de la télévision. Dans une analyse empruntant à *La Société du spectacle*, le panorama fait problème en tant que représentation. Il y voit le passage de la représentation à l'illusion, l'image devenant la réalité et se substituant à l'expérience du monde. On ne fait plus que l'expérience du simulacre. En terme d'héritage, on rencontre fréquemment cette opposition entre l'expérience médiatisée, jugée dégradée (celle que font par exemple les internautes dans

les espaces virtuels) et celle *in situ*, largement valorisée. Cette hiérarchie normative des expériences oublie que ces différentes expériences ne sont pas exclusives les unes des autres. A. Corbin, dans *Le territoire du vide*, décrit un ensemble composite de pratiques vers la fin du XVIII^e qui inaugure cette mécanique nouvelle du regard (comme la recherche du point de vue dans le voyage pittoresque) avant même que les rotondes ne se construisent. Peut-être faut-il voir dans le panorama, plutôt le signe de la multiplication des vues, celles illusionnistes comme celles réelles, et ne pas opposer trop vite ces deux registres. On l'a dit, c'est par exemple aussi la ville réelle qui devient elle-même spectacle.

M. de Certeau synthétise avec sa "ville-panorama" les deux approches. Monter en haut du World Trade Center opère de deux manières : fait de l'observateur un lecteur, la ville lui apparaît lisible ; fait de l'observateur un voyeur, il vit l'expérience divine et totale du surplomb. Deux opérations qui l'entretiennent dans une fiction, dans le simulacre, car c'est "en bas" que sont les marcheurs invisibles et pratiques illisibles de la ville habitée. Ce désir de totalité qu'il reprend est perçu ici comme une "drôle d'envie", jouissance suspecte d'un point de vue moral. Cette ville n'est pour lui que tableau, il l'analyse donc dans le cadre plus général d'une réflexion sur la représentation. Pourtant, quand on s'intéresse à l'observateur et aux effets subjectifs de ces panoramas, peut-on conserver la métaphore de Dieu ? De Certeau semble plutôt s'appuyer sur cette "fiction" visuelle, somme toute assez pratique, dans le but de mettre en valeur là où se porte son attention, en tant que posture de recherche, à savoir sur ce qui se passe en bas, chez Dédale et non pas chez Icare (personnages mythiques souvent mobilisés pour illustrer ces questions).

Vision et effets subjectifs : interprétation de "la place"

L'analyse du panorama par le biais de ses effets permet de considérer d'un même tenant la fiction et la réalité. Peu importe ce que voit le sujet, mais bien sa manière de voir. Cette question de l'attitude visuelle est en prise avec la tradition réformatrice dont Geddes, du milieu du XIX^e jusqu'au début du XX^e, est un des représentants. Le travail de P. Chabard (2001) montre l'importance que Geddes, dans son projet de *outlook tower* ou du *survey*, accordait à l'éducation de/par l'œil. Geddes veut que le sujet retrouve la conscience de sa condition (au sein des changements urbains liés à la révolution industrielle). En haut de la tour, il doit pouvoir y parvenir en se situant par rapport à ce qu'il connaît. Il n'est pas alors question de dominer ou de surplomber, mais bien de s'appropriier. On peut mentionner des projets récents, similaires dans leurs intentions. Construction d'un observatoire pour la Biennale d'art contemporain "Estuaire 2007" ou l'Observatoire de la Ville de l'association Ne pas plier, une terrasse aménagée au sommet d'une tour HLM à Ivry-sur-Seine : "Il s'agit de ne plus subir les signes

d'une domination que l'on retrouve dans l'urbanisme, en connaissant ces signes et en leur donnant une autre interprétation que celle qu'ils imposent aux citadins/citoyens. *Regarder c'est choisir*, peut-on lire sur un muret de la terrasse...⁶".

⁶ <http://www.educ-pop.org/801> (consulté le 02-05-08).

Les présupposés qui originent ces recherches et propositions contemporaines ont à voir avec l'analyse de l'effet panorama. Pour Bordreuil, cet effet n'est pas un effet de représentation (donc pas lié à une illusion visuelle dont l'enjeu est de faire croire à ce qui est montré) mais un effet de présence. Ainsi, le panorama ne simule pas un objet ou un sujet, il simule un type de situation qui aboutit à "une absorption, une dilution de la conscience subjective dans la contemplation du paysage et du sentiment plein d'y être" (p. 459 et suivantes). Ce n'est pas une perception de soi (dans la position de, prenant l'identité de) mais une perception interne, de "l'être en situation". Bordreuil n'oppose donc pas être en haut ou en bas car c'est le passage et le changement d'ambiance qui importent. Être sur un boulevard et rentrer dans la rotonde, monter des ruelles en escaliers et être à Montmartre : le panorama fait coexister en un lieu deux espaces différents, deux modes de présence au monde. La posture panoramique renvoie selon lui à une puissance nouvelle de la subjectivité. La vue panoramique et la représentation pacifiée du monde qui y est associée est analysée aussi positivement, comme relevant d'une fonction-territoire. Ces regards sont des "vecteurs d'appropriation spatiales". On perd la dimension dénonciatrice de la vision en hauteur dominatrice car le panorama totalise mais indifférencie, aussi il ne peut être assimilé au panoptique.

On trouve des analyses convergentes en terme de libération de la vision. Le travail de Crary sur la même période montre à travers l'évolution des discours scientifiques que la découverte de la subjectivité de la vision, c'est-à-dire qu'elle se fait dans le corps de l'observateur, libère en effet la vision. Seulement là où ces deux analyses divergent, c'est sur le sens accordé à la place. Pour Crary, dans le même temps de cette libération, se mettent en place des techniques disciplinaires, une conception instrumentale de la vision. Aussi l'immobilité du sujet de la vision (l'effet du panorama est soumis à une certaine fixité de l'observateur) est analysable pour lui en terme de discipline de l'attention. La place qu'on peut occuper se fait alors révélatrice de la position de celui qui regarde et du conditionnement dont il est/peut être l'objet.

L'apport du mouvement : du panorama au panoramique

On se rend compte, au travers des trois approches du panorama pointées jusque-là, c'est-à-dire premièrement ce lien qui est fait entre vue totale et lisibilité de ce qui nous entoure, deuxièmement cette opposition entre illusion et réel qui conduit à hiérarchiser les expériences, et troisièmement, ce qu'apporte

une analyse en terme d'effets de la vision sur le sujet, que les interrogations possibles s'étendent bien au delà de la rotonde et de sa peinture. Le chemin de fer est notamment à l'origine de cet élargissement du sens. Le concept de panorama va être mobilisé, entre autre dans la littérature, pour expliciter ce que produit le mouvement du train sur la perception du paysage. Pour Schivelbusch, la perception panoramique de l'espace apparaît avec le chemin de fer, et est indiscutablement liée à l'accélération du mouvement. Là où le panorama proposait un déplacement par l'illusion, le train relie par le déplacement un ensemble de visions successives en un tout (fait panorama du pays, d'une région), et en fait une surface plane, du fait de la perte du premier plan et de la profondeur, comparable à un tableau "impressionniste". Deux opérations, faire un tout et transformer en tableau, qui justifient cet élargissement du concept initial. Ce qui paraît essentiel à cet auteur est que la vue panoramique n'appartient plus au même espace que les objets perçus [elle est le fait du train en mouvement qui agit sur la vue, c'est une vue depuis le train]. Il explique que cette "volatilisation de la réalité" provoque la captation interne des voyageurs et le succès de l'activité de la lecture: "on peut lire car la vue s'émancipe" (Schivelbusch, 1990, p. 69). Il y voit la libération pour le sujet de son environnement immédiat alors que certains témoignages critiques de l'époque y voient, à l'inverse, la perte de l'expérience sensible (on retrouverait là un aspect du discours anti-visuel dont Söderström a pu baliser les contours). La perception panoramique apparaît, dans cette réflexion théorique, différente de la posture contemplative. Plus proche de ce que de Certeau repère comme une expérience mélancolique: être dans le train et voir ce dont on est séparé. Chez les théoriciens du paysage, par contre, le panorama est complètement associé à la posture contemplative, car il passe par un travelling du regard entre détails de premier plan et perception d'ensemble afin de constituer un tableau pour celui en quête, au cours de sa promenade, de "la jouissance de la *prospect view*" (Corbin, 1988, p. 159). Sentiment plein d'y être, émancipation de ce qui nous entoure, volatilisation des objets dans le défilement, quête de la vue bien cadrée: hors de la rotonde, le panorama conceptualisé s'enrichit de nombreux sens possibles.

Faire état de ces quatre conceptions théoriques du panorama élargi éclaire, me semble-t-il, des aspects contemporains, ainsi que les postures théoriques qui leurs sont liées. Le concept de panorama reste efficace car encore largement opérant dans les faits. S'il comblait pour certains à l'époque un désir d'évasion qui se généralisait, il est évident qu'aujourd'hui l'augmentation des mobilités et l'intense développement du tourisme lui fournit de nouvelles occasions de remaniements. Les tours aux toitures accessibles ou les aménagements

d'esplanades à large vue se sont généralisés comme dispositifs de vision des/dans les villes (avec ces longues vues qui ont la charge de résoudre cette question du proche et du lointain). Les sites Internet avec des vues panoramiques ou à 360° (qui sont possibles du fait d'appareils téléobjectifs ainsi que de logiciels qui résolvent les problèmes de déformations d'images) développent un discours autour

7 L'analyse d'Internet peut d'ailleurs être structurée par l'opposition entre virtualité et réalité, et de la première qui empiète sur la seconde. Les internautes sont alors considérés comme de plus en plus coupés du monde réel par leur fréquentation assidue des espaces virtuels, voire comme pouvant fuir à terme l'interaction de visu.

du "comme si vous y étiez"⁷.

L'hypothèse livrée dans la suite de ce texte est que le panorama s'actualise aujourd'hui fortement : faire panoramique, penser panoramique, utiliser le panoramique, référencer panoramique, réfléchir panoramique, manger panoramique, autant de signes du *panoramic spirit*. Des situations choisies vont permettre d'entrer dans le contenu, la matérialité, les effets et enjeux de cet "esprit". Elles vont, dans un premier temps, nous emmener loin des vues de l'urbain car c'est ailleurs paradoxalement qu'on le croise beaucoup : dans la publicité, la photographie ou le cinéma, grands diffuseurs du *panoramic spirit*. Pour revenir à la question urbaine, dans un dernier temps, et réfléchir à ce qu'un travail plus approfondi apporterait aux analyses des espaces urbains.

Ce terme "d'esprit" renvoie à l'existence d'un *way of life*, à une manière d'être et au sens accordé à cette manière d'être. On connaît l'importance sur une toute autre question de parler "d'esprit", notion qui permet à Boltansky et Chiapello une analyse dynamique du capitalisme et de ses critiques, et renvoie à leur hypothèse d'une nouvelle configuration idéologique. Il y a nécessité, selon eux, d'un esprit au capitalisme qui légitime et contraint, a à charge de résoudre des contradictions fondamentales. Il repose, entre autre, sur des croyances et des valeurs. L'emploi de ce terme, ici, s'inspire de cette conception sans être comparable. Nous voulons surtout souligner par là l'existence, dans des "mondes" différents, d'un même esprit qui gravite, se retrouve, et montrer que la transversalité peut être en soi intéressante à observer. C'est le parti pris exploratoire de l'analyse qui, dans les paragraphes suivants, fait coexister ces "mondes" côte à côte.

LE PANORAMIC SPIRIT

Une injonction essentielle : sois libre !

Tout commence par une scène du film *Titanic*. Cette scène a fini par synthétiser la puissance romantique et mélodramatique du film (qui a connu par ailleurs un immense succès, et cette scène n'y serait pas pour rien). Rose (Kate Winslet), jeune femme ravissante, promise à un mari qu'elle n'aime pas mais qui doit permettre à sa famille de conserver son rang, rencontre Jack (Leonardo Di Caprio), marginal aventurier, un soir qu'elle tente de se suicider en se jetant depuis l'arrière



du bateau sur lequel ils ont embarqué. Attirée par sa non conformité par rapport aux normes et carcans de

Capture écran du film *Titanic* (USA), réalisé par James Cameron en 1997.

son propre milieu, elle vit avec lui des moments jubilatoires. Rappelée par sa mère et son futur mari sur son rôle à tenir, elle repousse Jack dans la scène précédente celle qui nous intéresse, avant de finalement changer d'avis. Dans cette scène donc, elle s'avance vers lui qui se trouve à la proue du bateau. Jack lui fait fermer les yeux, se taire, monter sur la rambarde, et écarter les bras. Quand elle ouvre les yeux et qu'elle prend la vue en "pleine figure", elle s'exclame: "je vole". La caméra tourne et monte autour d'eux (accompagnée par la montée musicale de la chanson de Céline Dion, immense succès également) et panoramise la scène pour le spectateur. C'est là, dans le soleil couchant, qu'ils se donnent leur premier baiser. Cette scène est la charnière du film (peu après a lieu la collision avec l'iceberg, et toute la suite du film n'est que le déroulement du naufrage). Au moment où Rose retourne vers Jack, on sait qu'elle a décidé de mettre un terme à sa vie normative et codifiée, ainsi qu'au rang qui va avec. Rose vient de choisir la liberté. Cette scène doit être le reflet de ce qu'elle est en train de ressentir, elle doit traduire son état intérieur: profondeur de vue, plaisir et assurance du champ dégagé, contemplation de l'horizon comme ouverture à tous les possibles. Elle prend une respiration qui coupe le souffle, sorte de réflexe lié à l'effet produit. Elle ne dit pas "Que c'est beau!" mais bien "Je vole!". Elle éprouve physiquement la liberté du choix qu'elle vient de faire, dans cette situation et ce sentiment "d'être-là". C'est le nœud du *panoramic spirit*. Elle profite seule, depuis ce point de vue, de l'océan tout entier, en même temps qu'elle vient de se libérer de contraintes sociales.

En terme moral, le *panoramic spirit* semble renvoyer à une conception de l'individu aux prises avec une société qui le contraint fortement. Le bonheur ne se fait que dans le changement de vie.

Conscience des effets et exploitation publicitaire

Dans le registre publicitaire, le *panoramic spirit* s'émblématise dans le passage des véhicules "monospace" aux véhicules "visiospace" (même si ce néologisme est le nom d'une voiture d'une marque précise) innovation du dernier salon de l'automobile en 2007. Le *design* évolue : l'enveloppe des *monospaces* devient de plus en plus transparente, la part des vitrages augmente. "Une nouvelle catégorie de voiture" avec un pare-brise offrant "un angle de vue spectaculaire" et un toit panoramique qui invite "la lumière avec hospitalité", une "nouvelle vision de l'automobile", voir "la vie en grand écran" ce qui va "changer votre vision du monde", offrir à "votre famille la plus agréable des attractions panoramiques". Autant d'arguments structurés par la logique du "ce que je vois (mon angle de vue réel) porte une attitude, une posture, voire un choix de vie", associant la vue à l'effet de la vision. L'emploi récurrent du mot panoramique (on le retrouve dans d'autres publicités pour un mascara, un canapé...) est révélateur à la fois de la prise de conscience des effets du panorama et à la fois de leurs transformations en tant que valeur. Qu'est censé produire la conduite d'une telle automobile ? Voitures en mouvement prises depuis un angle de vue plongeant plaçant l'objet devant un paysage légèrement flou (des champs et quelques oliviers dans le lointain ; les rocheuses américaines), les visuels renvoient, *via* des horizons lointains, à la liberté. Objet de consommation déjà largement associé à cette valeur de liberté dans les représentations collectives, cette évolution vient conforter une sensation vécue depuis l'intérieur de la voiture. Il ne s'agit pas de la voiture comme objet de valorisation sociale, mais de la voiture qui vous donne accès autrement à ce que vous voyez. Ils s'attachent à l'intériorité du conducteur et à la vue panoramique qui transcenderait cette sensation de liberté.

Enveloppements et suspension identitaire

La libération liée au sentiment "d'être-là" que nous avons déjà croisée avec l'analyse de l'effet subjectif du panorama que fait Bordreuil (dilution de la conscience subjective dans la contemplation), on la retrouve, intégrée à la théorie de l'identité de J.-C. Kaufmann, sous la notion "d'enveloppements". Les enveloppements sont de courts moments où l'on oublie "la fatigue d'être soi", liée au travail identitaire que doit fournir l'individu contemporain (Kaufmann, 2004, p. 288). Le sentiment "d'être-là" se présente comme l'autre face de la conscience identitaire. On peut considérer

Publicité pour le TGV, *Le Monde Diplomatique* en 2007

GEORGES ÉTAIT ASSIS EN FACE DE MOI
DURANT TOUT LE TRAJET,
IL M'A PARLÉ DE SON PROJET
SUR LA GESTION DES STOCKS.
C'ÉTAIT TRÈS BEAU.



Vous êtes confortablement installé à bord de TGV. Vous rentrez chez vous à 300 km/h. Votre regard se promène et se perd parmi les magnifiques paysages qui défilent sous vos yeux. Le calme de nos voitures vous plonge progressivement dans une relaxation absolue. Vous êtes détendu. Le temps ne compte plus. Votre esprit vagabonde et Georges... Ah oui, Georges ! **VOYAGEZ AVEC TGV À PARTIR DE 25 EUROS***

TGV

Prenez le temps d'aller vite

que le *panoramic spirit*, particulièrement lié à la problématique de l'individu, réserve des enveloppements libertaires.

Exemple d'une campagne récente de la SNCF (cf. page précédente), avec une photographie format panoramique d'une personne de profil qui regarde le paysage à travers la vitre du train. Le texte nous place dans la tête de cette personne, qui se trouve être le narrateur. Il raconte que Georges, en face de lui, lui a parlé tout le trajet de "gestion de stocks" et que "c'était très beau". La légende éclaire différemment le propos: "confortablement installé", "à 300 km/h", "le regard se promène et se perd", "relaxation absolue", "détendu" pour finir par Georges et signifier que Georges est complètement oublié. Au-delà de la conscience des effets du panoramique et de sa réutilisation commerciale, déjà abordée, il est intéressant de réfléchir au trio "narrateur-train-Georges". L'oubli de soi s'obtient ici par le détachement face à ce qui défile, mais ne saurait se passer également de Georges. Il est celui qui parle, occupe l'oreille. En conjonction avec le train, il semble libérer de l'attention y compris de l'attention à soi. On ne l'écoute pas, mais le fait qu'il parle semble nécessaire.

Le *panoramic spirit* individualise et s'active dans des objets individualisés. Mais l'effet de l'enveloppement ramène la question du tiers, de l'alter. De la même manière qu'il oblige à réfléchir ce qui est resté en suspens jusque-là, à savoir la question spatiale. Car en effet, dans ce trio mentionné, il y a l'occupation d'une place (la proue du bateau, près de la vitre...) et la vision et ses effets sont liés à cette place particulière.

Via ses enveloppements essentiels au processus identitaire, le *panoramic spirit* a bien à voir avec l'urbain, ses places, mais surtout avec l'urbanité et l'occupation de ces places (et puis quoi de plus urbain, finalement, que le film *Titanic*, dont le sujet est l'émancipation obtenue dans le départ vers l'Amérique (soit la ville)?) L'hypothèse est que le *panoramic spirit* constitue un élément de l'urbanité, un élément idéologique (proposition/injonction d'une manière d'être) et matériel, comme les deux exemples suivants vont l'éclairer.

Quête de la place exclusive

Le *panoramic spirit* produit des bonnes places et, de fait, des moins bonnes. Il hiérarchise les espaces urbains en autant de lieux plus ou moins cotés, en fonction du critère de la vue. On connaît, rien de nouveau, la valeur ajoutée de l'appartement "avec vue" et l'importance que prennent les attiques. Dans le même registre, se repère la mise en valeur des berges de fleuve et l'attraction des bouts

8 Exemple de la campagne du hangar à bananes à Nantes, lieu festif situé à la pointe ouest de l'île de Nantes: "un choix astronomique pour une vue panoramique" ("Que d'espace !" comme m'a soufflé un collègue).

d'île⁸. Recherche des bords, des points les plus hauts, les plus dégagés, qui trouve une matérialisation (presque) parfaite dans le concept de "penthouse".

Cette habitation individuelle est posée sur le toit d'un immeuble, a vue de tout côtés, et n'a pas de voisins.

En tant que modèle, elle symbolise la quête de la place exclusive. Un article du

Courrier International sur l'exemple de Moscou⁹ laisse en effet entendre que le marché des penthouse est limité : à la fois peu de quartiers sont concernés,

⁹ Vivre dans un "penthouse" sur les toits de Moscou, in *Courrier International* hors série maison "De toit à moi", 2004, p. 54-55

et à la fois peu d'immeubles qui conviennent (vues dégagées sur trois côtés minimum et agréables, suffisamment de hauteur...). Atteindre cette perfection "de situation" est rare, les penthouse seraient les places les plus parfaites du monde pour habiter : l'individualité absolue pour les plus grands milliardaires du monde (individus fortement individués). Ils confisquent les points de vue mondiaux. Permettant un suspens du travail identitaire on peut, à la suite de Kaufmann, supposer qu'il va s'étendre encore, à d'autres lieux, d'autres domaines. Sur le site d'une entreprise américaine spécialisée dans les véhicules "flottants", on peut visualiser leurs futures technologies : un ballon dirigeable

(le "Aeroscraft") conçu tout autant pour la guerre (transport de tanks, hommes, matériel divers) que pour le transport de marchandises, ou encore pour le tourisme de loisirs ou d'affaires. Dans cette dernière version (la forme reste la même, de légères adaptations permettent de passer du militaire au civil) qui offre hôtel, salles, bars, l'intérêt réside dans la faible vitesse et faible hauteur de vol, qui en comparaison avec l'avion, autorise de larges vitres (et sol vitré) panoramiques, "a luxurious flying experience". Ce type de projet inaugure l'exploitation humaine d'une "nouvelle" strate de l'air associée au luxe, soit réservée à peu d'individus. Le *panoramic spirit* nous présage-t-il une urbanité de l'exclusivité ?



Capture écran de l'animation présentant l'*Aeroscraft*, disponible en ligne : <http://www.aerosml.com/Video.asp> Voir plus précisément la vidéo "Aeroscraft 2006 (walrus, freighter, cruiser)".

Quête de la compréhension urbaine

La ville de Nantes organise, en lien avec une association de l'école d'architecture de Nantes, des "Expéditions Urbaines". Ce sont des visites d'un quartier en transformation, avec des chantiers prévus ou en cours de réalisation, que les différents professionnels (aménageur, opérateur HLM, architecte, urbaniste) viennent présenter à un public éclairé ou amateur. L'Expédition Urbaine des Dervallières (quartier d'habitat social des années soixante situé au nord-ouest de Nantes) se termine par l'accès au toit d'un immeuble, le plus haut et le plus emblématique de la ZUP. L'ascension est la première épreuve [tout le monde ne peut profiter de l'ascenseur pour monter les 12 étages]. Une fois sur le toit, les gens

se dispersent, se répartissent le long du rebord et passent d'un bord à l'autre. Ils repèrent, doigt tendu, des éléments saillants (antenne Télécommunications, Tour de bureaux, centrale électrique) comme re-repèrent les endroits et lieux que nous venons de traverser. Ils sont surpris d'éléments qu'on ne connaît pas sous cet angle, comme certains qui prennent conscience qu'un des grands parc de Nantes traverse entièrement ce quartier. C'est à cette occasion que les organisateurs (qui ont du mal à capter l'attention) parlent de la limite entre la campagne et la ville de Nantes ("Voilà, là vous avez la vision ville d'un côté, vous avez la vision campagne de l'autre, du haut de ce bâtiment on voit que la ville est quand même proche de la verdure et que l'étalement urbain, si il existe, il est tout de même relatif par rapport à d'autres agglomérations urbaines") et de l'importance du patrimoine bâti de Nantes Habitat, office public d'HLM, qu'il énumère cité après cité dans un tour d'horizon ("Si vous regardez à 360° autour de vous, vous pouvez presque deviner l'année de construction de tous les bâtiments qui dépassent. J'ai envie de dire en caricaturant que tout ce qui dépasse c'est Nantes Habitat"). Les organisateurs restituent également la cohérence de la matinée en montrant par où nous sommes passés et en ajoutant des précisions. Mais, surtout, ils n'ont de cesse de répéter l'exclusivité d'une telle opportunité panoramique! Les entretiens effectués avec plusieurs visiteurs quelques mois plus tard révèlent l'effet de ce "moment panoramique". Deux d'entre eux mentionnent ce moment comme un des meilleurs souvenirs des expéditions de l'année: "Je pense que, par exemple, aller sur le toit du grand immeuble aux Dervallières, c'est quand même un super cadeau, de pouvoir avoir la vue sur la ville à 360°". Les visiteurs qui participent à ces visites visent avant tout à comprendre le côté invisible de la fabrication de la ville. Aussi, ce moment sur le toit est toujours replacé dans le sens général de la visite et de ce qu'elle a permis, dans son ensemble, de comprendre. Y compris des changements dans les représentations de ce quartier. Activité collective d'observation de la ville, le moment panoramique joue à plein: "On nous a aussi donné, alors après à nous de faire la part des choses, mais je trouve qu'on nous a donné une image quand même assez positive des Dervallières quand au final on a fini sur le haut de l'immeuble. Et c'est vrai que ça donne un regard très différent dans un quartier comme ça qui domine la ville, on peut voir loin, je trouve que c'est très positif". De la même manière que le flâneur vient en complément de la posture panoramique (ils sont co-émergents si on suit à nouveau Bordreuil) par son observation d'individuation de la foule, l'activité d'observation distancée de la ville n'est que temporaire (la plupart du temps). La posture panoramique s'additionne, dans ce cas par exemple, à une posture réflexive associée à cette démarche de réfléchir au reflet qu'offre la ville sur le "nous" de/dans la ville.

VERS UN PARTAGE DE POINTS DE VUE ?

Cette exploration "panoramique" est passée du questionnement général de l'emprise du XIX^e dans le champ des recherches visuelles pour détailler, par l'entrée du panorama, les héritages de ce siècle en terme de présupposés théoriques comme d'observations d'expériences contemporaines. L'amorce de formulation d'un *panoramic spirit* dans la troisième partie vise à construire théoriquement l'actualité panoramique, mais s'inscrit plus largement dans une volonté d'intelligibilité de l'urbain. Que peut apporter le *panoramic spirit* dans les recherches sur l'urbain ? Si la forme urbaine ne se fait plus le relais de la cohésion sociale (on retrouve les inquiétudes liées à la ville émergente, diffuse ou étalée, caractérisée par une perte d'identité), aller chercher du côté de l'actualisation de la culture visuelle, par la question des attitudes et postures, peut être intéressant. La libération individuelle du *panoramic spirit* se fait par la jouissance visuelle d'une vue dégagée, et par l'expérience d'une place. Sentiment d'être-là, mais d'être-là à une (bonne) place. Expérience individuelle de l'exclusivité (refus de voir les autres) mais qui peut n'être que temporaire. Même si la posture panoramique tourne à l'intériorité, partager cette attitude, comme dans le dernier exemple, c'est côtoyer d'autres personnes, faire l'épreuve de la visibilité aux autres. Le partage d'attitudes renverrait à une urbanité possiblement partagée. Faire l'expérience du point de vue, d'une manière de voir conduit à se questionner sur ce qui est offert ou refusé comme point de vue, ce qui est proposé ou non à la vue. La crise figurative de l'urbain trouve peut-être une ouverture dans la figuration d'une urbanité, comme pratique de places et points de vues partagés. On rejoint la question de l'efficacité politique du regard, à travailler dans le sens des interactions constitutives de l'urbanité, et pas uniquement d'une forme urbaine à percevoir stable et unitaire.

BIBLIOGRAPHIE

BARRET-KRIEGEL, B., (1975)

“Instances et séquences de la médicalisation de l'espace urbain” in *La politique de l'espace parisien* (à la fin de l'ancien régime) sous la direction de Fortier B., Corda, p. 153-190.

BOLTANSKI, L.,

CHIAPELLO, E., (1999)

Le nouvel esprit du capitalisme, Gallimard, Paris.

BORDREUIL, J.-S., (2005)

in *Les sens du mouvement*, et le texte support de l'intervention du colloque préalable “Culture, attentions visuelles et orchestration des mobilités”. (1987), *La production de la centralité urbaine*, Thèse de doctorat, sous la direction de Ledrut R., Toulouse Le Mirail.

CHABARD, P., (2001)

“L'outlook tower, anamorphose du monde”, in *Le visiteur*, n°7, automne 2001.

COMMENT, B., (1993)

Le XIX^e siècle des panoramas, Adam Biro, Paris.

CORBIN, A., (1988)

Le territoire du vide. L'occident et le désir du rivage 1750-1840, Flammarion, Paris.

CRARY, J., (1994)

L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e, Jacqueline Chambon, Nîmes, (1990 édition originale), traduction de l'anglais par Frederic Maurin.

DE CERTEAU, M., (1990)

L'invention du quotidien, 1. arts de faire, Paris, Folio, 350 p.

HERMANT, E., LATOUR, B.,

(1998)

Paris ville invisible, La Découverte, Paris.

KAUFMANN, J.-C., (2004)

L'invention de soi. Une théorie de l'identité, Armand Colin.

LACOSTE, Y., (1995)

“À quoi sert le paysage? Qu'est-ce qu'un beau paysage?” in *La théorie du paysage en France (1974-1994)* sous la direction de A. Roger, Champ Vallon.

LUSSAULT, M., (2007)

L'homme spatial. La construction sociale de l'espace humain, Paris, Seuil.

SCHIVELBUSH, W., (1990)

Histoire des voyages en train, Paris, Le Promeneur (traduction française de J.-F. Boutout).

SIEVERTS, T., (2004)

Entre-ville : une lecture de la Zwischenstadt, Parenthèses (traduction J.-M. Deluze et J. Vincent), Basel.

SÖDERSTRÖM, O., (2000)

Des images pour agir. Le visuel en urbanisme, Lausanne, Payot.

URBAIN, J.-D., (2002)

L'idiote du voyage. Histoires de touristes, Payot, Paris (1^{re} édition 1991, Plon).

